

HUIDOBRO Y EL FUTURISMO

I

Creo que es indispensable volver, aunque sea brevemente, a considerar el concepto de «vanguardia», que inevitablemente está unido a la obra de Huidobro. «Vanguardia» apunta básicamente a dos aspectos: uno que revela temporalidad, otro que trasunta experimentación. Ambos conceptos aluden a una situación de fragilidad, de precariedad, que otro tipo de obras parecen no ostentar. Las obras de «vanguardia» dejan de serlo cuando por su peso e importancia se tornan historia, jalón; pues allí se integran con una tradición o bien la establecen ellas mismas. Octavio Paz nos ha hablado de una tradición de «ruptura» como una de las notas dominantes en ciertas literaturas. Es decir, el gesto innovador termina por ser en sí mismo repetitivo, ya parte de un pasado. Cuando la obra de vanguardia establece una nueva manera, se funde con su época, es *humus* que fertiliza nuevas creaciones. Es decir, se torna historia y hasta tradición.

Hay obras originalísimas que nadie se atrevería a considerar de «vanguardia». La actitud vanguardista señala un aspecto de provisionalidad, de crisis, de inestabilidad, que la vincula a un conflicto espiritual o cultural determinado, pero que no siempre se organiza en reacción coherente. Puede ser un gesto absurdo, un alegato exaltado, una reacción pueril o bien un salto suicida en el vacío, en lo grotesco, a veces una estudiada irreverencia.

El arte de vanguardia —como sabemos— a veces se interesa más en el pasado que en el porvenir. Destruye, aunque no siempre crea. Es a menudo un arte de «retaguardia». La destrucción, lo negativo, asume un valor ritual; es casi una forma de purificación. Hay movimientos cuya existencia se funda en la negación. La afirmación parece importar su muerte. Esa función escatológica es un requerimiento que debemos aceptar como necesario y tal vez ineludible.

Los movimientos de vanguardia, para decirlo con Apollinaire, combaten en las fronteras del porvenir. Habría que agregar que tal es el destino de todo acto de creación. Tal vez lo que sea esencialmente vanguardista sea esa consciencia de temporalidad que lleva a imaginar un tiempo «nuevo». Es tal una noción lineal de tiempo que naturalmente se proyecta hacia la infinitud. Lo otro, los manifiestos y los gestos retóricos, son meramente adjetivos. Nada pasa de moda tan fugazmente como esos intentos de sustituir ciertos cánones por otros. No toda la poesía reciente ni la mejor puede considerarse de vanguardia. Entre nosotros, desde el ultraísmo es difícil hablar de «movimientos» de vanguardia, aunque haya habido y hay ejemplos de métodos y formas experimentales. Nuestros grandes poetas suelen ser más bien solitarios que libran una lucha sostenida e interior con el idioma que encuentran a su arribo. Aun formas recientes y audaces como los *Discos visuales*, de Paz, poseen una fundamentación estético-filosófica que los sitúa en otro ámbito. Proyectar el concepto de vanguardia a todo lo reciente es complicar aún más una noción que sin duda requiere más extensa e intensa dilucidación. Aquí no puedo detenerme en este fascinante problema. Sólo quiero recordar las palabras de César Vallejo: «La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana, y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna»¹.

II

La vanguardia es parte de una formación espiritual y técnica en Huidobro, pero cuando el poeta logra su plenitud, los elementos vanguardistas han perdido su anonimato y están fundidos en experiencia y expresión. Tal es la evolución de nuestro poeta: desde una suerte de «aprendizaje» en la vanguardia hacia una auténtica madurez creadora. El futurismo es uno de los estímulos que halla a su paso. Sabemos que su rechazo conceptual, tanto frente al futurismo como a las diversas tendencias que confronta, da nacimiento a un diálogo sostenido que termina por modificar la actitud del poeta que absorbe y reelabora los materiales que encuentra. El rechazo total sólo ocurre a nivel teórico; la integración pertenece a la praxis.

¹ *Favorables-París-Poemas*, núm. 1, 1926, p. 14.

Más que una exposición de las nociones futuristas, que ya son de conocimiento de todos, interesa señalar aquí una diferencia de orden ontológico entre Huidobro y esa tendencia. La persona poética en el poema huidobriano es el centro de la experiencia. Es la voz que a veces nos habla con acento de oráculo o bien nos lleva a la intimidad de una confidencia. Es quien se busca y se dice en el poema. Por el contrario, la idea central en el alegato de Marinetti está en suprimir ese yo poético o artístico que él ve como un debilitante vestigio del romanticismo. Lo que para tantos es «deshumanizar», para él sería integrarse en un orden material que contiene al hombre, lo quiera éste o no, antes que humanizar la naturaleza, siempre ajena y ciega a nuestras solicitudes. La dignidad de lo natural se opone, según Marinetti, a las mezquinas sensiblerías del alma romántica. La experiencia humana debe dejar su centro antropológico y entrar en otro orden del ser, en donde descubriremos la «esencia lírica de la materia», para decirlo con sus propias palabras. Este concepto central en Marinetti resulta inaprehensible por la presencia del adjetivo «lírico». Lo lírico implica una categoría afectiva que sólo conocemos en el hombre. Tal vez aludiría Marinetti a una suerte de velado animismo, aunque ello contrastaría con el tono general e intención de sus escritos. De todos modos, los fenómenos a que alude están más cerca de la física que de la psicología. Lo lírico tal vez estaría para Marinetti en percibir no sólo la presencia de lo inanimado —a lo que solemos ver como mero telón de fondo a los gestos humanos—, sino su «esplendor», su belleza, como un primer paso hacia la supresión de la dicotomía entre hombre y mundo. De allí que nos hable del «esplendor de lo geométrico y lo mecánico» y también se refiera a «una sensibilidad numérica».

Marinetti se imponía así una suerte de ascetismo en el que el placer resultaba sospechoso o abiertamente espúreo. Por ello que la música debe exaltar el ruido más que el acorde, y la forma y el perfil en el cuadro futurista se desvanecen en el ansia de capturar el vertiginoso dinamismo del vivir. Una visión que se sostiene un instante para disolverse en un infinito sistema de nuevas y siempre cambiantes asociaciones. Y tales relaciones condicionan al hombre menos dueño de su destino en el caos del devenir futurista que en el programa de exaltación poética del ser que nos propone Huidobro.

El «yo» de los poemas de Huidobro es el centro desde el cual mundo y poeta se ven. Deliberadamente no quiero entrar aquí en los detalles formales de los poemas, que sin duda pueden revelar un parentesco. Ya sabemos que una común iconografía puebla las páginas de *Horizon carré*, de *Tour Eiffel*, de *Ecuatorial*, de *Poemas árticos*, todos fechados

en 1918, y que tienen antecedentes formales en los futuristas italianos y en los neofuturistas franceses: Apollinaire, Cendrars, Dermée. Aquí me interesan los dos últimos libros, ya que son los escritos en español. Me permito sugerir que, a pesar de haber recibido menos atención crítica, *Poemas árticos* es infinitamente más intenso y logrado. Es también más vecino a *El espejo de agua* en su inquirir existencial. *Ecuadorial* está más cerca de las influencias señaladas que de ese centro verbal y espiritual que hoy reconocemos como innegablemente del poeta. *Ecuadorial* aprehende un tiempo y un espacio histórico en evocación o mención directa de algunos textos que lo precedieron. Escribir, por ejemplo,

El Cristo que alzó el vuelo,

o bien

El divino aeroplano
Traía un ramo de olivo entre las manos...²

es sugerir una proximidad más que producir algo antes no intentado. Apollinaire ya había publicado *Alcools* en 1913. Allí leemos:

C'est le Christ qui monte au cieul mieux que
les aviateurs
Il detient le record du monde pour la hauteur.

Una comparación con este Apollinaire quita mucha originalidad a *Ecuadorial*. Casi podría afirmarse que todo *Ecuadorial* está implícito en un poema como «Zone», tal vez la fuente que inspiraba a Huidobro. Aunque, como se sabe, «Zone» tiene una cualidad autobiográfica que le otorga un tono de confesional intimidad, ausente en el texto de Huidobro. Por el contrario, *Poemas árticos* toca en sus páginas más recatadas una nota de melancólica incitación hacia una honda interioridad. Hay una riqueza existencial en *Poemas árticos*, que, a diferencia del temprano futurismo italiano, insiste en penetrar en los repliegues de un alma, inquiera en un ámbito que se extiende entre la vigilia de lo concreto y prefiguraciones de un más allá de la conciencia que no irrumpe como una incoherencia, sino se funde en un espacio de significaciones siempre inquietantes:

Vasos de vino ardiente
Y estrellas fermentadas

² *Obras completas de Vicente Huidobro* (Santiago: Zig-Zag, 1964), tomo I, p. 294.

Todas las vendimias

DE LAS HORAS PASADAS

Una angustia de amor cierra los ojos...³

O bien

Una luz coloniza los desiertos

Esta alondra de nieve se me muere

UN DIA PARTIREMOS ⁴.

Aun en un poema como «Universo», en el que los elementos futuristas son más obvios, hay presencias que revelan otra dimensión más sugestiva:

La sombra es algo que alza el vuelo

Junto al arco voltaico ⁵.

Además, como ya señalara en otra parte, se halla el ave siempre amenazada, que sigue un destino aciago en los cielos de Huidobro y que completará su vuelo sideral en *Altazor*. Canto y vuelo ejemplifican admirablemente el destino humano y superan en mucho esa temprana celebración de la máquina o la insistente acumulación de planos en el simultaneísmo que propicia Marinetti y que más tarde se elabora brillantemente en Apollinaire. Es esa cualidad casi ominosa, y nouminosa, la que nos señala en Huidobro un ámbito muy distante del futurismo italiano. Y si contemplamos ese territorio que *Poemas árticos* nos descubre con sus áreas de sombra y sus momentos de oraculares revelaciones, comprendemos que las notas futuristas aquí sobreviven como vestigios del pasado, pero cumpliendo otras funciones.

No es desatinado pensar que el «vuelo en paracaídas» contiene una irónica alusión a la exultante y patética crónica que Marinetti registra de su vuelo en aeroplano. Desde su máquina, Marinetti es visitado por una visión del porvenir que tal vez signa sus actitudes futuras. El vuelo en paracaídas indica el arribo a una desilusión, al menos a una perplejidad frente al destino humano. Ese vuelo es expresión no de fuerza y conquista, sino de inevitabilidad impuesta al hombre, quizá menos actor que víctima. Esa máquina —el paracaídas— posee una cualidad algo ortopédica, irremediabilmente desmañada. Sin lugar a dudas, más cerca del albatros de Baudelaire que del aeroplano de Marinetti.

³ *Ibíd.*, p. 314.

⁴ *Ibíd.*, p. 315.

⁵ *Ibíd.*, p. 325.

En la madurez, Huidobro nos revela un lenguaje y un sistema de imágenes que lo separa y distingue de las múltiples incitaciones que constituyen su contacto con la vanguardia.

ENRIQUE CARACCIOLO TREJO

University of Essex, England.